

Estética e comunidade: ocupar o inacabado

Aesthetics and community: occupy the unfinished

Resumo

Tentamos aqui fazer algumas indagações a respeito da noção de estética, nos colocando à escuta de situações com dimensões heterogêneas. Somos provocados pelo mundo criado em meio às paredes vazadas de um prédio inacabado, ocupado por estudantes da Universidade Federal Fluminense; somos interpelados pela experiência de uma passeata em luta pela moradia, sob a repressão da polícia militar, abrigada pelas imagens e disponibilizada pela montagem do filme Na missão, com Kadu (2016), de Aiano Belfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. Na companhia dessas situações, traçamos algumas variações em torno do índice de indeterminação que o estado estético pode criar, como maneira de possibilitar a constante disputa pelo presente e por outras formas de habitar um espaço comum. Apontamos aqui algumas possíveis aproximações à noção de estética, considerada num paradoxal regime de autonomia e heteronomia com outras forças, contagiada pelo processo de elaboração de uma comunidade.

Palavras-chave: estética; comunidade; autonomia; engajamento; ocupação.

Abstract

We try to discuss here the notion of aesthetics, listening different situations. We are provoked by the world created among the opened walls of an unfinished building, occupied by students of Universidade Federal Fluminense; we are challenged by the experience of a march in struggle for housing, under the repression of the military police, an experience that comes to us with the images of a film, On the mission, with Kadu (2016), by Aiano Belfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de

* Professor de Cinema e membro do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense (UFF); e-mail: migliorin@gmail.com.

** Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF); E-mail: ericoal@gmail.com.

Brito. In the company of these situations, we draw some variations around the index of indetermination that the aesthetic state can create, as a way to enable the constant dispute for the present and for other ways of inhabiting a common space. We point here to some possible approaches to the notion of aesthetics, considered in a paradoxical regime of autonomy and heteronomy with other forces, implicated in the process of elaborating a community.

Keywords: aesthetics; community; autonomy; engagement; occupation.

1.

Entre o final de agosto e o início de outubro de 2016, estudantes de graduação da UFF ocuparam um prédio inacabado destinado à construção do novo Instituto de Comunicação e Artes (IACS), que estava com obras paradas há cinco anos. Ali se criou um espaço de constante refazimento da sala de aula e da própria Universidade. Ocupar um prédio inacabado foi inserir-se no próprio inacabamento da experiência histórica e, com isso, intervir no curso dela. Paredes vazadas, espaços amplos e hospitaleiros, ainda não marcados pelas divisões de um projeto elaborado nos anos 1980¹, faziam com que o trânsito entre dentro e fora fosse flagrante e introduzisse uma modulação singular na experiência sensível de uma aula ou de qualquer outra atividade que se tornasse agente da ocupação daquele espaço. A instituição foi tomada por um índice de indeterminação que ela não poderia controlar. A cena pública da Universidade era ocupada, reivindicada, chamada à própria necessidade e possibilidade de criação que por vezes parece se dissipar no cotidiano institucional. Subitamente, pessoas que não têm – ou não desejam – a necessária legalidade institucional ou econômica para estar em um lugar, se organizam e dizem: este lugar nos pertence. Não no sentido que gostaria o capital – com seus títulos de propriedade – mas apontando para o fato de que os títulos que garantem o pertencimento deste espaço a este ou àquele, na verdade, nada mais fazem que usurpar um teatro, uma universidade, um prédio, do bem comum. Mais do que demandar a continuidade de obras que tinham sido paralisadas, a coexistência nesse espaço gerou constantes reflexividades sobre o

1 A ocupação do Novo IACS produziu material a respeito da própria história da construção do novo prédio, disponibilizada no blog: <http://ocupaiacs.blogspot.com.br/2016/09/recomecando-pelo-fim-historico-das.html>

gesto mesmo de ocupar e a forma como o espaço, se não determinante para a experiência, é um forte modulador das experiências desejáveis e possíveis. O que parece estar em questão nunca é exclusivamente o espaço ocupado. Não se trata de tornar-se proprietário, mas de permitir uma circulação e um uso que os espaços proprietários não permitem. No limite, trata-se de fazer do espaço um agente na imaginação política. Espaço em que se imagina e se age fora de uma ordem que não para de definir os possíveis para os indivíduos, cada vez mais separados de pulsões coletivas.

Nossa sugestão: nessa invenção de formas, nesse balançar dos lugares, nessa dramaturgia outra criada em um espaço, nessa suspensão das destinações previstas para o chão ou para as paredes, há uma matriz estética fundamental que se conecta à intervenção política tão constituinte desse gesto dos estudantes. Poderíamos dizer que a potência política desse gesto tem uma sustentação fundamental nessas bases estéticas e, simultaneamente, que a reelaboração das coordenadas sensíveis da Universidade é indissociável do ato político de engajamento implicado nas práticas ocupantes. Um e outro, estético e político, se engendram aí numa mesma ação de ocupação-invenção, que faz surgir uma cena, ali onde os roteiros prescreviam modos muito específicos de caminhar e de habitar. O ato de ocupar o inacabado, de intervenção em uma espécie de ruínas já criadas no presente – Aqui tudo parece/Que era ainda construção/E já é ruína² –, nos oferece uma pedagogia: esse gesto nos ensina a partir das suas práticas sensíveis e da sua constante reflexão ética a respeito das maneiras mesmas de inventar um modo de estar junto, na tensão com a Universidade, ao mesmo tempo em que afirmando o desejo por habitar esse espaço, sob a condição de que ele seja constantemente esgarçado, posto em desmesura, vazado pelas forças do fora³. A ocupação pode ensinar e fazer pensar a respeito de um possível gesto da interrupção, capaz de abrir um intervalo e acionar articulações imprevistas entre mundos e entre lugares. Ocupar é introduzir uma descontinuidade entre o previsto nos usos e o imprevisível da invenção de outras práticas entre os sujeitos, e deles com o espaço. Nesse corte, nessa cisão, duas operações convivem, em profícua simultaneidade: a reivindicação de um espaço e a vontade de reelaborar esse mesmo espaço e a comunidade – virtualmente constituída – que nele pode habitar.

2 “Fora da ordem”, de Caetano Veloso.

3 Durante a ocupação, no momento em que marcamos uma defesa de mestrado do programa de Pós-Graduação em Comunicação, sobre cinema e questões urbanas, para o espaço ocupado, os poderes instituídos da universidade foram claros: o título não será outorgado.

Este artigo surge abrigado por essas energias vindas de quando se opta por habitar o inacabado, energias sensíveis e políticas vindas da partilha de aulas feitas com projeção de imagens nas paredes, de salas de aula onde se dormia, de rodas de conversa que ocupavam 200 metros quadrados, de filmes e performances que aconteciam entre a cozinha e a sala de aula. Um prédio que foi posto em defasagem pelo tempo e por uma ocupação gerada em desejos coletivos. Se nos interessa resgatar esse campo de forças gerado por uma situação, é porque o pensamento se faz à escuta das situações. É também porque, justo para a discussão que aqui nos interessa, a consideração sobre o estético não se exaure na apreciação de objetos da arte, mas tentará enfrentar os liames que uma experiência estética, em sentido ampliado, traça com os modos de se fazer comunidade. A conexão entre uma experiência estética e um devir comunitário pode ser remontada a Kant, com a noção de uma pressuposta universalidade não conceitual da noção de belo. Entretanto, se em Kant a universalidade podia ser pressuposta a partir de uma afecção comum, o belo, os desdobramentos modernos não antecipam essa afecção para um devir comunitário. Ou seja, se é possível pensar esteticamente uma ocupação em termos de uma invenção que forja conexões, afetos, discursos e embates que se manifestam em processos subjetivos ainda não codificados, é porque o que conecta esses processos é dado no ato mesmo das invenções sensíveis: uma nova relação com a instituição, uma reformulação do papel político de professores e funcionários, uma mudança nas ordens temporais e, claro, uma liberdade imediatamente política própria à possibilidade de uma experiência estética com a luta e o cotidiano.

2.

Ocupação Vitória, região da Izidora, entre Belo Horizonte e Santa Luzia, Minas Gerais. Chegamos a esta ocupação, a partir de um curta-metragem, *Na missão, com Kadu*, de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. Colocamo-nos à escuta de uma situação, já não como no IACS, pela presença nas salas de aula ocupadas por estudantes da UFF, como dizíamos no início deste texto, mas pela mediação que a imagem possibilita, estabelecendo uma vizinhança entre mundos: o daqueles que ocupam e moram num território e o daqueles que são convidados a se engajar nessas práticas e lutas motoradoras. Aqui também uma ocupação. Desta vez feita por pessoas pobres, sem nenhum status universitário, e sem a proteção que esse status dá aos estudantes.

A montagem de *Na missão, com Kadu* nos apresenta a urgência de um embate, a tensão vivida por corpos em confronto com a polícia militar de Minas Gerais, que reprime e atropela sujeitos em luta pelo direito à moradia. Além de expor essa fratura constituinte de nosso presente histórico – de nossa história, o filme se organiza ainda para elaborar a própria experiência do ver junto, nos fazendo pensar a respeito da necessária preparação de um material para que o espectador chegue, se instale e se conecte com a energia desses embates e dessas experiências vividas cotidianamente. Ver junto uma imagem pode permitir uma circulação entre lugares: uma imagem retorna à comunidade e participa das lutas em curso, fortalece as várias formas de resistência com uma energia política, e ainda é capaz de se endereçar aos que estão em outro lugar – e que podem, assim, se sentir concernidos pelas questões engendradas nesse visível partilhado. O filme nos engaja em um mundo vivido por aqueles que moram e ocupam, e também permite uma reflexividade a respeito da invenção mesma do lugar para o espectador, da dimensão ética e estética contida no convite para aquele que chega vindo de outro espaço de morada, engajado também a habitar esse encontro partilhado, que é acionado pela imagem.

A região de Izidora fica ao norte de Belo Horizonte, já na fronteira com o município de Santa Luzia, e tem sido historicamente alvo de um forte interesse do mercado imobiliário, ao qual um conjunto de ocupações – Rosa Leão, Vitória, Esperança – tem respondido com outra lógica de produção de espaço⁴. *Na missão, com Kadu* se insere nessa luta pelo direito à cidade, conferindo à imagem uma participação direta nos processos de constituição de um lugar, em articulação com as práticas moradoras que confrontam as estratégias do capital e do Estado, para despejar milhares de famílias que habitam um território.

Paula Kimo (2016) já bem salientou a existência de três distintas temporalidades na estrutura do filme: o tempo da comunidade, quando somos colocados na companhia de uma conversa, de Aninha e Kadu, de um cachorro que perambula o espaço, dos fogos de artifício que convidam para a sessão de cinema; o tempo do conflito, quando o espectador passa a ver junto com Izidora o material bruto feito por Kadu durante a repressão à marcha de moradores que se dirigiam para a sede administrativa do Estado; e o tempo

4 Remetemos aqui a um material de consulta possível a respeito do histórico processo de lutas na região de Izidora, disponibilizado em página do grupo Indisciplinar, da UFMG: http://oucbbh.indisciplinar.com/?page_id=696. Último acesso: 10/09/2017.

do fim, quando o filme expõe uma cartela preta sobre o assassinato de Kadu, expondo “o luto da luta” (KIMO, 2016, p.260), convocando também para a elaboração de uma memória que prossegue a possibilidade de intervenção no presente.

Essa articulação de tempos distintos nos possibilita ver no filme uma inserção na própria comunidade, para ocupar com ela um espaço e disparar uma energia possível para seguir uma experiência de constante luta. Na cena inicial da conversa, Aninha pontua o aprendizado com o episódio de repressão policial, para adquirir experiência sobre as próprias táticas de resistência – ganhar experiência e ficar mais forte pra luta, diz ela. A conversa rememora a situação vivida e, não só isso, vai compondo uma maneira de se relacionar com esse passado próximo, tomar a experiência histórica para atuar no presente. Pouco a pouco, é como se o filme se transformasse numa instância para suportar o peso imposto pelo trauma. O inacabamento e a morte exigem corpos fortes.

Foi fundamental filmar a passeata e a repressão, gesto de Kadu recuperado na parte final, e simultaneamente é preciso pensar como montar essa experiência – montar, por assim dizer, junto com a comunidade, construindo um espaço com outros corpos, quando se expõe o material bruto e se filma a imagem sendo vista, o episódio sendo rememorado, as múltiplas conexões que aquelas imagens produzidas no dia da marcha passam a ter com os tempos vividos pela comunidade. É como se o filme expusesse na sua montagem sua própria situação limiar – intimamente conectado ao acontecimento histórico, ao mundo vivido, com um material bruto disposto à comunidade e ao espectador não morador, quando a heterogeneidade se insere para abrigar o arquivo produzido em direto, e a montagem vem exercer aqui uma operação de corte e de interrupção, a pausa necessária para a conversa – aquela que vemos em cena, mas também a conversa que virtualmente pode sempre ser traçada entre os sujeitos que olham, entre os espectadores que foram chamados a ver, porque algo deve ser endereçado⁵.

5 Marie-José Mondzain tem sido uma pensadora das mais instigantes a discutir sobre o trabalho do espectador e a tarefa do ver junto. Poderíamos aqui retomar uma passagem de uma fala da autora, ao contextualizar uma escolha de filmes que se propôs a debater em outro contexto, quando elabora a respeito da noção de uma energia política: “Atribuo à emoção, e à emoção política, um papel fundamental: antes de tudo, os filmes que selecionei me tocaram particularmente. É enquanto espectadora, e não enquanto filósofa, que tive o desejo de partilhá-los com vocês. Assim, a energia política dos filmes não concerne apenas aos seus temas políticos, mas também às emoções políticas que eles suscitam, nos colocando na vizinhança com um sofrimento outro, com um prazer outro, com um mundo outro. Se os temas dos filmes que selecionei remetem a problemas da atualidade, as suas energias políticas vêm, sobretudo, do fato de que eles me oferecem a pos-

Junto à força de inserção no seio da comunidade, *Na missão, com Kadu* também se monta como essa promessa de engajar um outro que não faz parte do mundo filmado, que não é coincidente com esse mundo, mas que pode se tornar um aliado, pode se ver preocupado pela experiência de Izidora. Há um chamado, que perpassa já o ato da tomada – Kadu, câmera na mão, sempre lembrando, e também lembrado pelos companheiros, sobre a necessidade de empunhar a máquina, apontá-la para o policial que tem uma arma na mão, apontá-la, com o quadro levemente tomado pelas mãos, sugerindo outro agenciamento entre corpo e câmera, a imagem tendo sua visibilidade reconfigurada, mas existindo, ainda assim. O ato da tomada assinala a necessidade da presença deste artefato que filma, a câmera: ela se torna aqui uma instância participante do embate, da caminhada e da corrida, ela ultrapassa uma ideia mais imediata de um ponto de vista, para carregar uma situação de corpo. Se esse ato de tomada só emerge, na montagem do filme, após a preparação para o ver junto, é porque existe uma necessária composição a ser feita, aquela que articula os diferentes tempos já sugeridos por Paula Kimo e também outros, que podem ser abrigados na conexão entre os vários momentos da vida nessa ocupação. É preciso ver o episódio da repressão, mas é também urgente inseri-lo naquilo que o excede. É preciso ver – e também se saber vendo com outros. E ainda: é preciso visibilidade, mas com a possibilidade de reminiscência daquele tempo da conversa em que Aninha e Kadu não só relatam, mas recompõem forças a partir do evento vivido e sofrido, com o calor da chama de uma fogueira ao fundo.

3.

Se uma concepção de estética não se circunscreve rigidamente a objetos artísticos nem à natureza, uma visada mais ampla para essa questão pode ajudar a olhar uma forma expressiva no seu extravasamento com a invenção de modos de ocupar o mundo. Habitar uma obra traz o deslimite mesmo entre obras – de arte, de vida, de prédio, de cidade. Ao experimentar a escuta de uma situação instalada na experiência cotidiana, podemos pensar um modo pelo qual a composição de uma comunidade passa por uma dimensão estética. A mobilização de outro espaço para habitar, numa redistribuição de papéis e de possibilidades

sibilidade de fazer parte do mundo que eles me fazem ver e de nele encontrar meu lugar, minha legitimidade para existir” (MONDZAIN, 2012).

na vida política, se faz de modo inseparável dessa compreensão mais alargada a respeito daquilo que se refaz esteticamente. Se essa aposta faz sentido, diríamos que a arte poderia ser aqui pensada em um constante processo de montagem, que busca retirar dela uma centralidade – já que uma concepção central pode invocar abordagens demasiadamente focadas no trabalho do criador. Nessa perspectiva descentrada, uma investigação em torno do gesto artístico e da composição da comunidade pode sugerir outras maneiras de olhar as muitas alianças em jogo na invenção de um espaço do comum: há muitas práticas em curso no mundo que modulam a elaboração sensível da comunidade. Junto a elas, os trabalhos artísticos, nas suas variadas estratégias, podem oferecer energias políticas e uma disposição de corpo, de gesto, de atenção, de liberdade. Não se trata de uma continuidade entre essas múltiplas maneiras de atuar no mundo, obras de arte e de vida, mas um contágio permeado pelo intervalo, uma articulação descontínua – ainda assim, uma afirmação decisiva da relação.

Ao extrair e coletar algo do real, uma imagem retorna ao mundo e ao espectador uma matéria diferida, defasada. Uma imagem deseja um mundo. Interessa-nos aqui pensar quais as formas de laço traçadas entre os compartilhamentos vividos por um grupo e uma virtual composição de relações com outros visitantes. Uma imagem e um espaço podem ser zonas de intervenção no mundo vivido e no tempo histórico, zonas de convite para uma potencial reelaboração de modos de vida no campo social. Uma ocupação e uma imagem lidam com o desafio de se endereçar a quem não está imediatamente ali, no espaço, na imagem: convite para se instalar e elaborar junto uma comunidade a partir de formas em processo de invenção, formas abertas e inacabadas.

Isso nos leva a uma questão que nos é tão cara: que espectador e que comunidade podem ser inventados por um gesto de envio ao mundo? Falamos desse gesto de invenção do espectador porque valeria conceber a noção de experiência estética como aquela que não antecipa a pragmática de uma relação, porque ela seria justo uma modalidade de experiência que complica um horizonte de efeitos, que suspende a relação entre meios e fins. Isso não significa que não haveria um porvir no encontro com o estético, mas resta sempre indagar mais sob quais níveis de indeterminação cada obra se propõe a operar no mundo.

Nossas experiências históricas são atravessadas pela existência de precariedades, vulnerabilidades e sofrimentos colossais variados, que acometem povos em vários territórios. São intensidades sociais de várias escalas e naturezas, que confrontam e provocam as formas da arte a pensar suas maneiras de engajamento. Kadu está morto. Entre o estético e o político, a arte tem buscado trabalhar a paradoxal relação de uma continuidade descontínua com

o mundo, entre o desejo de carregar-se radicalmente do presente histórico e a proposição de uma reorganização da vida em comum. Sigamos a trilha de algumas indagações a respeito dos modos de inventar uma comunidade a partir das indeterminações do estético.

A aposta entre o estético e a comunidade é dupla. Por um lado, em uma comunidade sensível algo se faz, algo se troca, algo se conecta, ela opera por extensão e unidade; por outro, se a experiência sensível se constrói sem uma relação de causas e efeitos ou de antecipação de seus fins, é a própria comunidade como unidade e extensão que entra em crise. Uma crise que permite que a comunidade não perca seu vínculo com o que fundamenta o sensível, ou seja, o sem fundamento – nem o sujeito, nem o capital, nem a própria comunidade. Por um lado, uma sensibilidade extensiva, por outro, uma extensão que não faz unidade. Uma extensão fragmentada.

Tal especificação nos parece relevante, sobretudo em épocas em que as políticas identitárias recorrem ao sensível para reestabelecer uma política neoplatônica, apontando para o sensível como uma inscrição na experiência subjetiva como fundamento para delimitar o dentro e o fora da comunidade. O sensível não é fronteira, mas justamente esfacelamento dos limites do pertencimento, ao mesmo tempo em que traceja um pertencer. Não seria essa a crítica de Deleuze a Kant? A dimensão sensível não está entre o subjetivo e o universal, mas entre o universal e o desubjetivado.

*J'appelle.
J'appelle.
J'appelle.
Je ne sais qui j'appelle.
Qui j'appelle ne sait pas.
(...)
J'appelle quelqu'un de là-bas,
quelqu'un au loin perdu,
quelqu'un d'un autre monde.*⁶

Se uma obra pode ser constantemente interrogada sobre seus modos de inventar um espectador, talvez possamos nos acompanhar aqui do mote que nos dá Henri Michaux, a respeito de um chamado, endereçado a não se sabe

6 Em tradução livre nossa: “Chamo/ Chamo / Chamo/ Não sei quem chamo/ Quem chamo não sabe (...) Chamo alguém de lá, / Alguém perdido ao longe, / Alguém de um outro mundo”.

quem, em seu poema *Primeiras Impressões*. Talvez haja um chamado, um modo de envio, marcado pelo não-saber do porvir, mas contagiado pelo desejo de concernir a um outro, indeterminável, por se inventar.

*quelqu'un au loin perdu,
quelqu'un d'un autre monde.*

Em alguma medida, a potência política da ocupação do prédio inacabado do IACS dizia respeito à introdução de uma indeterminação radical, de toada estética. Ocupando o inacabado, ali se podia inventar outros sentidos para o inacabamento, tomado como princípio não apenas estrutural, mas sobretudo como maquinação de outros mundos possíveis. E se sustentarmos nosso ir e vir com a arte, seria possível conceber o desafio de conexão entre a estética e as formas da vida social, a partir de um campo de potência que uma obra pode abrir no mundo, fazendo justo o gesto de interrupção da marcação prevista dos lugares, do estabelecimento das divisórias entre os espaços, da atribuição de tarefas e tempos exclusivos aos corpos e a cada meandro de uma cidade.

Para enfrentar essa promessa de interrupção, poderemos nos acompanhar de uma noção muito cara a um filósofo do qual já estamos separados por alguns anos, mas que pode nos concernir de um modo forte. Nas suas *Cartas para a Educação Estética do Homem*, Schiller nos oferece uma conceituação a respeito do jogo que em muito se distingue das apropriações capitalistas do termo ou ainda da ludicidade tão cara a alguns procedimentos das artes contemporâneas. Trata-se de um livre jogo das faculdades, em termos que remontam à filosofia de Kant. Tentaremos a seguir enfrentar essas intrincadas questões, tomando, desde já, o diapasão da famosa passagem contida na Carta 15: “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga”.

4.

Nesse retorno a um pensador do século XVIII, seria relevante, desde já, ter como diapasão uma questão: de que trata o edifício filosófico de Schiller e em que medida ele nos concerne? Podemos, desde já, observar um prosseguimento traçado com as formulações kantianas, na sua *Crítica da faculdade do juízo*, mas também perceber a preocupação singular em vincular mais estreitamente o belo a uma dimensão ética. Schiller preserva aspectos centrais da beleza caracterizada dentro sistema kantiano, mas o faz numa considerável

complexificação daqueles elementos fundamentais que Kant postulava para o belo, a saber: a satisfação desinteressada, a universalidade sem conceito, a finalidade sem fim, a garantia de um senso comum na satisfação⁷. Se os quatro momentos da investigação do belo na filosofia de Kant levavam à elaboração de uma autonomia do estético, é com Schiller que essa autonomia passa a adquirir uma dimensão paradoxal. O estético torna-se um momento fundamental de educação para a vida em sociedade, é aquilo que permite ao homem conectar-se com sua natureza plenamente humana e a orientar-se segundo uma postura ética com o outro, considerando a própria conduta na vida coletiva, o estado estético, torna-se assim um dever.

Como isso é possível, sem que caiamos numa espécie de instrumentalização do estético pelo político ou pelo social? Ou ainda: em que medida essas inflexões de Schiller seguem certa continuidade com as perspectivas do desinteresse e da finalidade sem fim, contidas no belo, segundo as proposições de Kant? É que o estético, em Schiller, complica qualquer dualidade – entre razão e sensibilidade, entre ativo e passivo, entre forma e matéria. Ele é o estado no qual o ser humano articula suas faculdades e torna-se capaz de fazer uma passagem para o estado ético. É o momento complicador das fragmentações e que, como veremos mais adiante, permite implicações do sujeito com aquilo que o ultrapassa. A estética está intimamente conectada

7 Retomemos aqui, brevemente, apenas para contextualizar, essas relações entre Kant e Schiller. A *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, tem toda a sua primeira parte dedicada a caracterizar o que ele chama de juízo estético, que vai sendo definido, sobretudo, nos quatro momentos emblemáticos do primeiro livro da *Crítica*, a “Analítica do Belo”. Trata-se aí de constituir a natureza do belo, na sua distinção com outras formas de satisfação, o agradável e o bom. Essa primeira diferença passa pelo seguinte fato: a satisfação ocorrida com o belo, ao contrário do que se dá com o agradável e o bom, é sem nenhum interesse. Eis a famosa conclusão desse primeiro momento: o juízo estético é *desinteressado*. Ao que Kant vai acrescentar, no segundo momento, que uma tal satisfação com o belo deve se dar de modo universal e sem conceito: a distinção aqui se dá especialmente com as sensações ligadas ao agradável, de cunho mais individual, ao contrário do belo, que contém um “fundamento de satisfação para todos” (§ 6). Para entender essa ausência de conceito, é aqui que Kant usa o termo jogo, que veremos ser tão importante nas discussões de Schiller. Se a universalidade acontece sem mediação de conceitos, é que ela se baseia em um “livre jogo da imaginação e do entendimento”. Passando ao terceiro momento, que é também basilar, trata-se de considerar a beleza como finalidade, sem a representação de um fim: o juízo estético repousa sobre a finalidade de uma forma ou de um objeto, no sentido da dimensão final que eles adquirem, sem que deles se possa extrair uma consequência, uma ação, um fim. E o quarto momento retoma a dimensão universal do juízo estético, segundo a ênfase na necessária articulação com um senso comum: só se pode dizer que algo é belo, quando se pressupõe uma validade universal de tal afirmação. Esse senso comum, ele enfatiza, não é um sentido externo, mas é, novamente, um efeito do livre jogo das faculdades. “Somente sob a pressuposição de um tal senso-comum pode o juízo-de-gosto ser emitido” (§ 20). Falamos aqui, muito brevemente, desses quatro momentos, mas ao seguir de perto as cartas de Schiller, veremos algumas consequências fundamentais dessas inferências de Kant, colocadas com novas envergaduras pelo filósofo que o sucedeu.

ao pensamento, ao conhecimento, ao saber. É ela o estado de passagem, nos termos de Schiller, entre o “homem natural” ou “físico” e o “homem ético”.

No edifício filosófico que o autor vai construindo, paulatinamente, existiriam três estados vinculados ao homem: o sensível (campo das sensações, do natural, da pura experiência física com o mundo), o estético e o ético (momento no qual o homem participa da vida em sociedade, exerce sua liberdade política, apropria-se das leis do Estado e pode nelas intervir como sujeito político)⁸. Nessa estruturação proposta por Schiller, mais que um mediador, o estado estético é inalienável da possibilidade de um pleno desenvolvimento da razão (constituente do estado ético) e das possibilidades sensíveis. Tanto em Schiller quanto em Kant, o belo é o nome para esse estado estético, que possui uma dimensão muito mais ampliada do que a pura experiência formal ou de uma adequação a estruturas de gosto. Dizer belo é, portanto, convocar toda aquela caracterização já sinalizada por Kant e aqui tomada no vínculo com uma liberdade política. Tentaremos percorrer a argumentação schilleriana para chegarmos mais próximo ao que constitui esse elo.

Toda essa preocupação do filósofo de voltar a atenção para a questão política é inseparável também do contexto em que escreve, atravessado pelos acontecimentos da Revolução Francesa⁹. A série de cartas já tem início com uma significativa epígrafe extraída de Rousseau: “Se é a razão que faz o homem, é o sentimento que o conduz”. E o esforço de Schiller, a cada momento, será o de sustentar uma indissociável relação entre as faculdades do homem, articuladas pelo impulso lúdico, pela dimensão do jogo. Diante dessa íntima relação, é como se pudéssemos nos desembaraçar da dicotomia entre entendimento e sensibilidade, justo porque o estado estético é o que garante ao homem a potência de abertura a uma zona de possibilidades. Na Carta 22, Schiller se expressa sobre a estética a partir da ideia de uma determinabilidade que pode se atualizar segundo maneiras variadas. “Por não proteger de modo exclusivo nenhuma das funções da humanidade, ela favorece todas sem exceção, e se não favorece nenhuma isoladamente é por ser a condição de possibilidade de todas” (Idem, p.113). Essa determinabilidade implica que as formas de ação política não estão já previamente circunscritas e propostas

8 “Para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade” (SCHILLER, 1995, p.26).

9 É o que nos sugere, especialmente, um trecho da segunda Carta: “Cheios de expectativa, os olhares do filósofo e do homem do mundo voltam-se para a cena política, onde, acreditam, decide-se agora o grande destino da humanidade” (Idem, p.26).

de antemão. Essa passagem nos é aqui muito cara. As palavras de Schiller fazem essa clivagem entre a determinação e a determinabilidade, para nos dizer que o estado estético confere um campo de potência: o estético é aquilo que possibilita, sem que as possibilidades e as capacidades já estejam assumidas para cada indivíduo, como se fosse orientado a assumir um lugar numa certa regulação geral da vida coletiva. O estético carrega, então, dizendo já noutros termos, um alto índice de imponderável, que nos parece constituinte de uma ação política capaz de reconfigurar aquilo que já foi esquadrihado e determinado pelos poderes.

O aspecto da determinabilidade é aqui crucial para melhor compreender em que medida a ênfase dada pelo filósofo à mediação que o estético faz para a vida ética não tem nada a ver com conferir uma funcionalidade ao belo e com uma cisão em relação às proposições anteriores de Kant. Pois, no estético, pensado em Schiller junto à arte, trata-se, antes, de colocar-se em um estado livre de determinações e de direcionamentos éticos e políticos *a priori*, que não sejam assumidos pelo próprio homem, na sua plena humanidade e no livre jogo que pode operar entre as faculdades. Falando especificamente de arte, Schiller chega a explicitar que cabe a uma obra desvencilhar-se da limitação de direcionamentos: é como se estar disposto a uma ação particular ou a uma sensação específica implicasse certo fracasso da experiência estética¹⁰.

Se o estético cria, então, uma disposição para a conduta ética do homem e articula sensação e saber, isso não se dá de maneira mecânica, como se a obra de arte oferecesse uma sensação, um modo de agir, um saber, uma posição a tomar diante da vida em sociedade. A vinculação entre o estado estético e o estado ético não corresponde à elaboração, no belo, de um dever ser para o homem ou de um conjunto de interditos para a lida com o social. A obra de arte oferece, isto sim, a condição para a livre travessia por saberes, por modos de agir, por posições a tomar, por afetos a fruir, tudo isso sendo um campo de virtualidades, e não um agregado de mundos já transmitido ou determinado pela obra. Se o estado estético é articulador das faculdades, ele é justo aquilo que não permite os isolamentos dos impulsos humanos – uma obra de arte não deve ser encarada nem como “sermão” (puro esquadrihamento pela esfera da moral) nem como “bebida embriagadora” (pura deriva da sensação), para usar figuras mencionadas por Schiller, ao considerar dois momentos de limitação da experiência do homem. Dizendo de outro modo, o que o estético

10 Ainda na Carta 22, encontramos uma passagem que parece emblemática a esse respeito: “nada é tão oposto ao conceito da beleza do que dar à mente uma determinada tendência” (Idem, p.116).

oferece, nessa educação que lhe é própria, é uma experiência não-esquadrinhada e não estabelecida de práticas e saberes, uma atenção e disposição para a composição da vida política, que deve permanecer, de resto, por se fazer, à medida em que cada sujeito exerça sua presença na cidade, possibilidade advinda com a experiência do belo.

Se essa palavra “belo” guarda algumas distâncias dos nossos problemas contemporâneos, vale extrair muito mais as consequências de Schiller a respeito do estado estético, nesse diapasão central da reunião das faculdades humanas. Na escuta de uma experiência estética, a partir dessas proposições, o que está em evidência é uma rejeição à própria fragmentação entre naturezas de humanidades, entre capacidades dos sujeitos. E como base dessa empreitada, encontra-se a própria tarefa ética que tenta atingir possíveis conexões com os outros ao redor, para constituir elementos em comum entre os sujeitos. O passo para evitar a cisão entre duas humanidades – uma das sensações e outra do conhecimento, uma do corpo e outra do espírito, uma do trabalho material e outra do pensamento – consiste, uma vez mais, em jogar.

E neste momento, o jogo se desdobra ainda mais enfaticamente rumo à possibilidade de composição da vida coletiva. É no comentário sobre a ociosidade e a aparência livre da estátua grega Juno Ludovisi que parece estar um elemento central do engendramento entre as formas da arte e a experiência de comunidade. Nessa passagem emblemática, Jacques Rancière tem destacado consequências singulares para pensar uma paradoxal autonomia da arte no que ele chama de um regime estético. Esse paradoxo consiste em manifestar um *sensorium* específico, estranho às formas ordinárias da experiência sensível (RANCIÈRE, 2010, p.24), mas que nada tem a ver com as reivindicações modernistas da autonomia dos meios. O estado estético vai criar um *sensorium* específico no sentido de que ele não é submetido às hierarquias e distribuições organizadas na vida social. Ele tem uma envergadura política, nesse sentido. O livre jogo é aquilo que complica as demarcações tão fortes na sociedade e vai permitir que a arte tenha autonomia justo frente às lógicas da dominação e do esquadrinhamento dos papéis. Essa é a estranheza que a arte do regime estético adquire diante da vida ordinária: isso não vai implicar uma autonomia dos meios, porque não se trata de abolir as relações entre a arte e o mundo, mas de fazer trânsitos complicadores entre os dois, com a potência de uma redistribuição dos lugares. A atividade gratuita do jogo funda ao mesmo tempo uma esfera da arte e as condições para criar as formas de uma nova vida coletiva. A autonomia se dá como maneira de fazer, na experiência estética, uma defasagem frente às formas de dominação na vida social. Muito

longe da simples postulação de uma arte pela arte, trata-se da criação de um sensível heterogêneo, zona diferida e originada de um corte no real, na qual podem ser articuladas outras composições para o vivível.

No seu comentário para a décima quinta carta, Rancière (2011a) explica que, em Schiller, o jogo “tem menos a ver com ação e mais a ver com interrupção. Não é o domínio de uma prática, mas a própria quebra do domínio” (RANCIÈRE, 2011a, p.170). É preciso sustentar a arte enquanto uma realidade contraditória, já não mais segundo a chave de uma forma que determina um objeto a se conhecer nem como o sensível se fazendo em completa separação dos modos de conhecimento e da racionalidade. “Há a estética no lugar onde os objetos das nossas representações não são nem objetos de saber, submetendo os dados sensíveis à lei do entendimento, nem objetos de desejo, impondo à razão a anarquia da sensibilidade. Este *nem... nem...* é a fórmula lógica da esteticidade” (RANCIÈRE, 2011a, p.171). Os objetos da arte passam a pertencer, assim, a um *sensorium* específico, que promove o encontro dissensual entre autonomia e heteronomia da arte, entre querer e não-querer, entre atividade consciente e pensamento inconsciente. Nas palavras de Schiller: “Se [...] nos abandonamos à fruição da beleza autêntica, então ficamos, nesse instante e em grau idêntico, senhores de nossas forças passivas e ativas, e nos viramos, com a mesma facilidade, para a seriedade e o lúdico, para o repouso e o movimento, para a flexibilidade e a resistência, para o pensamento abstrato e a intuição” (SCHILLER, 1995, p.110).

Ainda que permeado pelos traços do paradoxo, esse *sensorium*, ao interromper o predomínio de apenas um instinto humano, recoloca a dimensão mesma de como a arte pode prometer a invenção de uma comunidade. O senso comum, de que falava Kant, tornou-se senso comum dissensual e suspensivo (RANCIÈRE, 2011a, pp. 171-175). “No seu regime estético, a arte é da arte, na mesma medida em que ela é também outra coisa diferente da arte, o contrário da arte. Ela é autônoma na mesma medida em que é heterônoma” (2011a, p.175). Essa simultaneidade de autonomia e heteronomia é, certamente, um dos desdobramentos mais complicados que essas discussões nos colocam.

Transbordando a dimensão das obras artísticas, essa maneira de conceber o estético nos permite olhar também para as implicações que a noção de jogo traz para a própria articulação da vida em comum. As cartas nos oferecem passagens significativas dessa preocupação com uma vida coletiva, sobretudo pela problematização das fragmentações das faculdades e mesmo das ocupações de cada sujeito, quando este é resumido a uma só função na

sociedade. Esse horizonte de preocupações com a arte de viver ajuda-nos a extrair de Schiller um conjunto de proposições para pensar os modos pelos quais o estético permite passagens entre o individual e o coletivo, entre o singular e o plural, confrontando cada sujeito com aquilo que o ultrapassa. Uma palavra constantemente usada pelo autor alemão é “espécie” [*Gattung*], que parece nos enviar para a participação do indivíduo numa comunidade ampliada de humanos. Em Schiller, é essa humanidade mesma que se transforma numa medida comum de laço. Sem o estado estético, a experimentação da dignidade fracassa: e se uma dimensão humana não é encontrada no homem (em si e no outro), perde-se a exterioridade necessária a traçar pontes entre o pessoal e o político.

Desconhecendo a sua própria dignidade humana, ele está longe de honrá-la nos outros, e, tendo consciência de sua própria voracidade selvagem, teme-a em toda criatura que se lhe assemelha. Nunca vê os outros em si, mas somente a si nos outros, e a sociedade, em lugar de ampliá-lo até que se torne espécie, encerra-o mais e mais em sua individualidade (SCHILLER, 1995, p.124).

As cartas de Schiller nos despertam uma preocupação constitutiva: trata-se de desenvolver atenção e disponibilidade ao desafio de viver com o outro. A tarefa urgente dessa coexistência consiste em traçar modos de relação que não se bastem em uma projeção de si no mundo ao redor ou que não se contentem em encarar um vizinho apenas como ameaça. Falaríamos aqui de uma força extravasante, já um tanto por nossa conta, para pensar que essas colocações schillerianas nos chegam como que para cobrar a urgência desse transbordamento do sujeito, diante dos esforços em se conectar com uma trama de outros processos subjetivos. Processos esses que necessariamente não são harmônicos, se mantivermos a dimensão estética em primeiro plano.

Rancière nos instiga a vislumbrar ainda em que medida o estado estético de Schiller se torna uma perturbação em certa partilha do sensível, na medida em que rejeita o “cada um no seu lugar”. Um regime estético das artes, nos termos de Rancière, reelabora essas partilhas e propõe novas relações entre o fazer e o ver, operando uma transformação dos espaços, dos tempos e das atribuições de capacidades. Não se deve conceber a transição para o regime estético apenas como a conquista de uma imanência sensível da matéria, liberta da tarefa de cópia. É preciso, mais radicalmente, levar em conta a maneira pela qual o estado estético formulado pelas cartas de Schiller contribui para toda uma outra visada teórica e política em torno das ocupações e das

atividades dos sujeitos na vida social. “A ‘educação estética’ do homem pode ser interpretada como um programa concreto de transformação da vida coletiva” (RANCIÈRE, 2011b, p.17).

Ao retomar, em vários de seus escritos, a análise de Schiller sobre a Juno Ludovisi, Rancière se interessa por aquele aspecto de uma livre aparência e de uma ociosidade, que já pontuamos, sublinhando haver aí um nada querer, que se libera da realização de qualquer meta. Esse aspecto político do livre jogo é o que arruína todo um sistema de pensamento a organizar formas de dominação. “Se o ‘jogo’ e a ‘aparência’ estéticos fundam uma comunidade nova, é porque eles são a refutação sensível dessa oposição entre a forma inteligente e a matéria sensível que é propriamente a diferença entre duas humanidades. [...] A liberdade do jogo se opõe à servidão do trabalho” (RANCIÈRE, 2010, p.26). Esse é o elo que, na própria dimensão estética da arte, Rancière vai encontrar como base para uma teoria do político que diz respeito à emancipação dos sujeitos sociais face às formas de repartição das capacidades ou da separação entre os homens do pensamento e os homens da experiência. A política tem algo a ver, portanto, com os deslocamentos dos lugares atribuídos, com a perturbação nas distribuições dos quinhões, a partir da afirmação sensível dos sujeitos que não seriam contados no debate público, porque estariam destinados às identidades que a organização policial estabeleceu. Colocações de Rancière que ecoam as cartas de Schiller:

A fruição foi separada do trabalho; o meio, do fim; o esforço da recompensa. Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência. (SCHILLER, 1995, p. 37).

É preciso insistir que o *sensorium* específico instaurado com o regime estético nada tem a ver com as reivindicações das medialidades específicas de cada arte, tão cara a críticos como Clement Greenberg. Também não se trata dos paradigmas que, na arte contemporânea, regem, por vezes, uma concepção mais imediata de integração entre arte e vida. Como vimos, esse *sensorium* é paradoxal, ele é marcado por uma realidade contraditória, entre autonomia e heteronomia. Trata-se do que Rancière (2011a, p.183) chama de um *dissensus communis*, aquele senso comum dissensual que é próprio à elaboração de uma comunidade estética, o que não permite qualquer apaziguamento

ou fusão. Com todas essas ponderações e complexidades nos trânsitos entre a experiência estética e a composição da vida em comum, parece-nos importante ressaltar que um trabalho analítico e conceitual junto às formas expressivas da arte deve estar atento ao que retorna da arte para o mundo, introduzindo nele variações e se engajando na possibilidade social de operar re-partilhas, defasagens, crises. “Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem ‘uma exceção’ às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades” (RANCIÈRE, 2005, p.69).

No que concerne à própria palavra estética, ela não tem aqui uma dimensão restrita à forma, mas trata também dos modos de organizar os lugares, ou de perturbar essas organizações, na vida de todos os dias. Falar em estética, nesse sentido, não tem a ver com uma teoria da arte, tão somente, mas diz respeito à configuração de um mundo comum. Esse trabalho da estética, atado à configuração de um mundo comum, nos faz perceber que uma obra, a partir dos seus modos materiais de aparição, intervém no falável, no fazível, no pensável, no possível e no provável de uma comunidade.

5.

Abrimos este artigo com duas situações de ação direta: uma ocupação de um prédio universitário – inacabado e com obras paradas; e o filme *Na missão, com Kadu*, que monta imagens feitas por um morador e militante, Kadu, no calor de um ataque policial aos integrantes de uma ocupação, junto a outros momentos vividos por essa comunidade – filme que se torna também parte de um luto. Se nos colocamos à escuta dessas ações/obras vividas no presente, é porque nos parece que elas comportam e renovam as múltiplas facetas do que hoje reúne a política e a estética. Em ambos os casos, é na troca e no compartilhamento de uma experiência do tempo e do espaço que uma comunidade diz de si, elabora formas de sentir e viver. No mesmo gesto, ela desenha para si um lugar na sociedade, um espaço que transcende os lugares circunscritos ao vivido pelos grupos, desenha linhas de continuidade entre o que se passa ali e uma comunidade sensível em devir – espectadores, visitantes, passantes, agentes públicos. As comunidades se forjam assim em um ir e vir de uma relação sensível com o espaço e o tempo, que precisa *jogar*, precisa se ampliar como dever ético, que não é apenas uma acusação, mas um esforço e uma tensão com outros poderes, ao mesmo tempo em que mantém aberta a porta da instabilidade do que pode ser feito, dito, sentido. Devolver as

imagens ao mundo ou abrir as portas de um espaço ocupado implica a instabilidade mesma do que pode ser visto e sentido, desdobrando-se em estados éticos e estéticos que não podem ser pré-concebidos. A terra e o caminho fazem parte da mesma luta.

Junto ao amplo campo de interlocutores que nos acompanharam (imagens, ações diretas, poesias, conceitos filosóficos, etc.), trata-se de pensar as formas de uma interrupção, de traçar um corte no real, de fazer nele um intervalo e elaborar uma situação que envia ao outro um desejo de laço, sem antecipar a forma de construir esse laço. Como colocamos acima, por um lado, uma sensibilidade extensiva – que contamina, engaja, reverbera, emociona – por outro, uma extensão que não faz unidade, que não é exemplar, estável, fechada, justamente porque não pode perder sua potência extensiva. A experiência estética se torna uma zona para a suspensão das forças que fixam as capacidades e as posições, para que momentaneamente seja possível compor outras maneiras de habitar, de circular entre os espaços, de seguir adiante com as lutas por outras possibilidades moradoras: de um prédio, de uma cidade, de uma imagem.

Referências

- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KIMO, P. *Olha a nossa situação aqui: nós, espectadores, na missão com Kadu*. In: VALE, G. C. (org.). *Catálogo do forumdoc.bh.20 anos. Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia e Cinema*. 1ed. Belo Horizonte: Filmes de Quin-tal, 2016, p. 50-52.
- MICHAUX, H. *Passages: 1937-1963*. Paris: Gallimard, 1982.
- MONDZAIN, M-J. “*Construire un regard politique?*”. Agosto de 2012. Fala transcrita da autora. Disponível em: < <http://leblogdocumentaire.fr/cinema-documentaire-lussas-seminaire-construire-un-regard-politique-avec-m-j-mondzain-12/> >. Acessado em: 06 set. 2017.
- RANCIÈRE, J. A comunidade estética. *Revista Poiesis*, n.17, p.169-187, jul. de 2011a.
- _____. A estética como política. *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 7, n.2, 2010.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. *O que significa estética?* trad. R. P. Cabral. Projeto Ymago, outubro, 2011b. Disponível em: < <http://www.proymago.pt/Ranciere-Txt-2> >. Acessado em 06 set. 2017.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Trad.: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 3.ed. Iluminuras, 1995.